

Durham Research Online

Deposited in DRO:

05 March 2015

Version of attached file:

Accepted Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

Nitschke, Claudia (2009) 'Techniken der Raum- und Zeitbeherrschung um 1800 : Brentanos und Kleists 'Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft' und Alexander von Humboldts 'Kosmos'.', in Raumkonfigurationen in der Romantik : Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Tübingen: Max Niemeyer, pp. 95-110. Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft. (7).

Further information on publisher's website:

<http://dx.doi.org/10.1515/9783110231014.95>

Publisher's copyright statement:

Nitschke, Claudia, "Techniken der Raum- und Zeitbeherrschung um 1800 : Brentanos und Kleists 'Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft' und Alexander von Humboldts 'Kosmos'.", in: Pape, Walter (ed.) of book, Raumkonfigurationen in der Romantik: Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, Ein Imprint der Walter de Gruyter, 2009, pp. 95-110.

Additional information:

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in DRO
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full DRO policy](#) for further details.

Während lange Zeit die temporalen Konsequenzen der Umbruchszeit um 1800 im Zentrum der Forschung standen, gibt es im Zuge des spatial turns¹ einen neuen Fokus auf die topographischen Semantiken der Romantik: „Die fundamentalen Transformationen sind in der Vergangenheit vorrangig in temporalen Kategorien beschrieben und als Elemente jener ‚Verzeitlichung‘ konzeptualisiert worden, die als Signatur der Moderne gilt. Doch so wie jede Beschreibung von temporalen Strukturen auf räumliche Semantiken angewiesen ist, so sind die Umstrukturierungen der Zeit [...] unauflösbar mit neuen Raumerfahrungen und Raumkonzepten verknüpft.“²

In diesem Sinne soll hier das unauflösliche *Zusammenspiel* zeitlicher und räumlicher Strukturen und ihrer Evolution in der Romantik anhand des romantischen Progressions- und Sehnsuchtsmodell untersucht werden, das die vielkommentierte Verzeitlichungs- und Beschleunigungserfahrung der Umbruchszeit um 1800 an eine spatiale Dimension koppelt.³ Diese Vernetzung von Raum und Zeit scheint in ihrer spezifischen Qualität besonders in den unterschiedlichen Versionen der von Clemens Brentano und Ludwig Achim von Arnim gemeinsam formulierten und von Heinrich von Kleist nochmals entscheidend überarbeiteten Ausstellungskritik *Verschiedene Empfindungen vor Friedrich's Seelandschaft von, worauf der Kapuziner, auf der diesjährigen Kunstausstellung* bzw. *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* nachvollziehbar.

Der in Brentanos Handschrift überlieferte Eingangspassus der Bildkritik entspricht in weiten Teilen Kleists späterer Adaption:

Es ist (aus Exx Xx) herrlich, in unendlicher (aus vor einer unendlichen) Einsamkeit am Meeres Ufer, [voll] unter trübem Himmel (aus trüben Wol<ken>) auf eine unbegrenzte (aus unendliche) Waßerwüste hinzuschauen, und dazu gehört, daß man dahin gegangen, daß man zurückmuß, daß man hinüber mögte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und [es] seine Stimme doch im Rauschen der Fluth, im Wehen der Luft, im (aus dem) Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel[stimmen?] vernimmt (aus empfindet), dazu gehört ein Anspruch den das Herz macht, und ein Abbruch, den einem die Natur thut. Dies aber ist aber <sic> vor dem Bilde unmöglich, [das] und das war ich in (aus vor) dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nemlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch (aus Abbruch <sic>) den mir das Bild that, indem es denselben nicht erfüllte, und so wurde ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wohinaus ich mit Sehnsucht blickte, die See, fehlte ganz.“⁴

¹ Vgl. dazu Weigel: Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften – In: KulturPoetik 2,2 (2002), S. 151–165. Bachmann-Medick: Spatial Turn – In: Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, S. 284–328.

² Mülder-Bach, Neumann: Einleitung – In: Mülder-Bach und Neumann (Hrsg.): Räume der Romantik, S. 7.

³ Dazu umfassend Koschorke: Geschichte des Horizonts, S. 173–193.

⁴ Hs. Freies Deutsches Hochstift 7977, hier zitiert nach Schultz: „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“. Kritische Edition der Texte von Achim von Arnim, Clemens Brentano und Heinrich von Kleist im Paralleldruck. – In: Jordan und Schultz (Hrsg.): Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer* betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist, S. 38–48 Abb. 20–21, hier S. 40–41. Vgl. dazu auch Brentano: Verschiedene Empfindungen vor Friedrich's Seelandschaft von, worauf der Kapuziner, auf der diesjährigen Kunstausstellung – In: Kemp (Hrsg.): Werke, Bd. 2, S. 1034–

Bei diesen ersten Sätzen handelt es sich um eine Form der Ekphrasis, in welcher zum einen der Bildinhalt, zum anderen aber vor allem die rezeptionsästhetische Implikation der unkonventionellen Landschaftsdarstellung vorgestellt wird. Unter Verwendung der Zeichen des Mediums Schrift wird auf ein anderes Medium, ein Gemälde, bezug genommen.⁵ Diese verdeckte Intermedialität, eine fremdmediale Imitation, ist in der Form von literarischen Annäherungen an die bildende Kunst seit dem 18. Jahrhundert eine gängige Praxis: „Je emphatischer der Kunstbegriff, desto schwerer, über bildende Kunst zu reden, zumal in einer selbst nicht ästhetischen, prosaischen Sprache. Daraus zieht die Kunstbeschreibung die Konsequenz, selbst künstlerisch sein zu müssen, um im Transfer von der Augenwelt in die Sprachwelt das spezifisch Ästhetische zu bewahren. Die Beschreibungen mobilisieren die eigenen literarischen Potentiale, sie werden narrativ und psychologisch; aus dem Bild wird eine Geschichte, aus dem stillgestellten Moment visueller Darstellung wird bewegtes, handlungsträchtiges Seelenleben. Kunstbeschreibung gerät zur Beschreibungskunst. Die Namen Winckelmanns oder Diderots oder Heinses stehen dafür ein.“⁶

Helmut Pfotenhauer verweist damit auf die emphatische Aufladung eines Temporalisierungsprozesses, den auch schon Lessing in seiner Abhandlung *Laokoon* angedeutet hat – als eine mediale Vereinnahmung, die vom Konzept der visuellen Gleichzeitigkeit zur handlungsorientierten Sukzession übergeht. Im Medienwechsel findet also bereits präsentationsgebunden eine Verzeitlichung statt, die es in Brentanos Fall noch genauer zu analysieren gilt. Der Modus der ekphrastischen Bildkritik ist in der Überschreitung der Mediengrenzen ein wichtiges Diagnostikum, mit dessen Hilfe die spezifischen Wahrnehmungsschwierigkeiten und ihr spatial-temporales Layout besonders ins Auge stechen läßt.⁷ Zunächst fällt nämlich auf, daß bereits die Transformation des Gegenstands in die Abbildung als Übergang von der Realität als Präsenz⁸ in die Repräsentation thematisiert wird: Die anfangs

1038. Vgl. zur Textgeschichte Burwick: Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft: Arnim, Brentano, Kleist – In: Zeitschrift für deutsche Philologie 107 (1988), S. 33–44.

⁵ Die Entwicklung des Terminus 'Ekphrasis' vom rhetorischen Begriff, der die ausführliche Beschreibung einer Sache einer Rede bezeichnete, bis hin zum literarischen Genre, kunstgeschichtlichen Terminus *technicus*, aber auch neuerdings als Bezeichnung jeglichen verbalen Verweises auf eine visuelle Repräsentation kann hier nicht erarbeitet werden. Ohne die komplexe Begriffsgeschichte des Terminus Ekphrasis in diesem Kontext spezifizieren zu können, scheint hier die intermediale Qualität des Begriffes von besonderer Bedeutung. Vgl. das Folgende.

⁶ Pfotenhauer: Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte – In: Boehm und Pfotenhauer (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, S. 313–330, hier S. 313. Pfotenhauer beschreibt dann den Wandel unter Winckelmann hin zu einer Übergangsform der Kunstbeschreibung, die sich neuen akademischen Forderungen beugt.

⁷ „Wahrnehmungskrisen erweisen sich stets auch als Realitätskrisen und näherhin als Krisen der Repräsentation.“ Neumann und Oesterle: Einleitung – In: Neumann und Oesterle (Hrsg.): Bild und Schrift, S. 11.

⁸ Vgl. zu diesem Diskurs um 1800 insgesamt den Sammelband: Albes und Frey (Hrsg.): Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800. Darin besonders Drügh: Präsenzen und Umwege. Kleist medienanalytische Ekphrasis, S. 181–207. Drügh sieht gerade in Kleists Texten, insbesondere dem hier einschlägigen Bildbeschreibung eine „Erkundung des Problemfelds, das sich zwischen den Konzepten der Präsenz und Repräsentation öffnet“ (Ebd., S. 204) und zeigt damit, „daß die Ästhetik der Differenz und die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts forcierte und um 1800 massenmedial implementierte Ästhetik der Präsenz keine Gegenpole darstellen, sondern semiotisch analoge Konsequenzen zeitigen: die Zeichen auf

eingeforderte „Herrlichkeit“ ist offensichtlich eine komplexe Empfindung zwischen Anspruch und Abbruch, die dem Bild aber kritisch abgesprochen wird, weil es das Meer lediglich abbilde: „Dies aber ist aber <sic> vor dem Bilde unmöglich.“

Die „Herrlichkeit“ ist an eine Form der Sehnsucht gekoppelt, die Friedrichs Bild eben nicht evozieren kann – diese Sehnsucht taucht lediglich als Postulat auf, dessen Nichterfüllung die kritische Einstellung zum Bild begründet. Somit dient der erste Paragraph nicht der Beschreibung eines Bildeffekts, sondern eines zum Befremden des Betrachters ausbleibenden, eines – in der Terminologie des Textes – abgebrochenen Bildeffekts, der analog zum Natureffekt funktioniert, abgesehen vom offensichtlich entscheidenden Gegenstand der Sehnsucht, der beim Transfer der Betrachter-Natur-Relation hin zur Betrachter-Bild-Relation verlorengeht.

In der Natur-Betrachter-Relation erscheint die „Sehnsucht“, mit der auf das Meer geschaut wird, als ein Chronotopos,⁹ in dem eine räumliche Konstellation auf die Möglichkeit ihrer Überschreitung geprüft wird. Dazu gehört laut Brentano, „, daß man hinüber mögte, daß man es nicht kann“. Die Sehnsucht richtet sich in diesem Sinne auf die Transgression, auf die Bewegung, und ist an beides gekoppelt: an den Raum, der überschritten werden soll, und an die temporalisierte Potenz, die eben in der Zukunft liegt.¹⁰ Somit ist es nicht die tatsächliche Bewegung,¹¹ sondern die mögliche Bewegung, die das Sehnsuchtsgefühl konstituiert: Es wird mit einem utopischen Potential aufgeladen, weil es eine zeitliche Bindung und Richtung erhält.

Der *Mönch am Meer* ist – nicht nur nach der Ansicht der Zeitgenossen¹² – eine radikale Bildvariante;¹³ nichtsdestoweniger geht es in diesem Kontext nicht so sehr um das Bild selbst,¹⁴ sondern vielmehr um

sich, auf ihre Immanenz zurückwerfen“ (Ebd., 206), wobei sich die Technik der Beschreibung als idealer Seismograph dieses Prozesses erweist.

⁹ Der Begriff Chronotopos knüpft hier an Bachtins Erkenntnis an, dass „alle Zeit- und Raumbestimmungen untrennbar miteinander verbunden“ sind (Bachtin: Formen der Zeit im Roman, S. 192) und soll für das Folgende hier vor allem den raum-zeitlichen Doppelcharakter der Sehnsucht hervorheben.

¹⁰ Albrecht Koschorke weist auf die Parallelität dieser beiden Begriffe im gemeinsamen Grund der Potentialität hin: „Ferne und Zukunft werden parallele Begriffe, die dem Sosein der Realität zwar keine formulierte Utopie, aber den utopischen Wert der Kategorie des Möglichen entgegensetzen.“ Koschorke: Geschichte des Horizonts, S. 183.

¹¹ Das Gefühl der utopischen Sehnsucht, das Brentano hier als ein an die Natur gebundenes beschreibt, hat sich in diesem Fall jedoch nicht in das Bild übersetzt, obwohl die Anspruchs- und Abbruchbewegung analog vollzogen werden. Das ist für die Sehnsucht als raumbewältigende Bewegungsablauf in einem Zeitkontinuum relevant: In ihm liegt eigentlich – so ex negativo Brentano – die Erfüllung begründet: „Das romantische Schweifen in die Ferne trägt einen chiliastischen Impuls räumlich aus. Doch indem die Dichtung der Romantiker die Transzendenzflucht in räumliche Motorik übersetzt, übereignet sie die Attribute des transzendenten Ziels in wachsendem Maß der Raumbewegung selbst, als der Modalität poetischen Empfindens.“ Koschorke: Geschichte des Horizonts, S. 186.

¹² Vgl. dazu auch Frank: Aussichten ins Unermeßliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich, S. 85: „Das Bild arbeitet der eindeutigen plastisch-räumlichen Gliederung entgegen, die in der Fläche die Tiefenerstreckung mit allen ihren Überschneidungen und Verkürzungen klärt, jener ‚Haltung‘, die ein obligatorisches Ziel [...] auch der klassizistischen“ Malerei war. Werner Hofmann erwähnt „die senkrechte Schichtung der Raumpläne, die von keiner perspektivischen Tiefenachse zusammengehalten werden.“ Zugleich verweist er auffällig auf den Eindruck der Zeitlosigkeit („Keine bestimmte Tageszeit läßt sich ausmachen. Der Zeitablauf scheint an seinen Endpunkt angelangt.“ Hofmann: Caspar David Friedrich, S. 57), eine Beobachtung, die sich mit der Diagnose Brentanos und Kleists deckt.

¹³ Vgl. dazu allgemein Börsch-Supan: Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* – In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 19 (1965), S. 63–76.

die literarisierte Bildkritik, in der das Befremden auf spezifische Wahrnehmungsgewohnheiten verweist: „Die horizontalen Schichten des Mönchs [...] erzeugen ein Paradox: Leere in ihrer Fülle.“¹⁵ Dieses Paradox gilt es im Folgenden, genauer zu bestimmen.

Mit Blick auf Friedrichs Tafelmalerei wurde grundsätzlich auf das perspektivische Phänomen hingewiesen, das den Betrachter in den Bildraum einschließt:¹⁶ „Caspar David Friedrich legt seine Landschaften weiträumiger aus, als es dem natürlichen Sehwinkel der Augen entspräche, und läßt auch die vertikalen Elemente an den beiden Seiten des Vordergrunds fort, etwa Bäume oder Felsen, die herkömmlicherweise die Bildrahmung kompositorisch unterstützen. Dadurch entsteht ein quasi panoramatischer Effekt. Der Betrachter scheint perspektivisch in den Bildraum hineingerückt. Die Rückenfiguren verstärken noch diesen Zug in den Bildraum hinein.“¹⁷

Bei Friedrichs Seelandschaft scheint nun nach Brentano genau das Gegenteil stattzufinden: Statt als Stellvertreter die Instanz im Bild zu sein, wird nicht nur der Betrachter aus dem Bild verwiesen, sondern er wird dort paradoxer Weise auch zugleich der Stellvertreter des bildimmanenten Kapuziners.¹⁸ Die Bewegung ins Bild wird durch eine Bewegung aus dem Bild heraus ersetzt. Brentano formuliert in diesem Sinne, dass das im Bild Gesuchte erst zwischen dem Bild und dem Betrachter gefunden werden könne: Dabei scheint es sich vor allem um die Justierung des Blicks zu handeln. Angesichts der Leere am Horizont bleibt unerschließbar, worauf die immanente Betrachterfigur ausgerichtet ist. Insofern es keine Blickführung für den Betrachter gibt, ist auch er – genau wie der Mönch – mit der gleichförmigen Einöde konfrontiert, die keinen Anhaltspunkt zu einer

¹⁴ Dessen kontextuelle Deutung, besonders mit Blick auf sein Gegenstück *Abtei im Eichwald*, hier nicht berücksichtigt werden kann. So weisen Jähmig und Börsch-Supan etwa darauf hin, „daß die Darstellung der neu verstandenen Unendlichkeit als das schlechterdings Unermeßliche, die im ‚Mönch am Meer‘ unternommen ist, zugleich ein Blick Friedrichs in sein Inneres ist, daß also in dem Augenblick, in dem die zentralperspektivische Sicht der Welt mit dem Menschen im Mittelpunkt aufgegeben ist, das Subjekt in ganz neuer Weise in das Zentrum rückt, ist ein erstaunlicher Vorgang. Ohne Verständnis für diesen religiösen Balanceakt müssen der ‚Mönch am Meer‘ und sein Gegenstück als Ausdruck der Verzweiflung erscheinen.“ Börsch-Supan, Jähmig: Caspar David Friedrich, S. 26. Busch resümiert in diesem Sinne: „Die absolute Befolgung des Naturvorbildes scheint Friedrich Gottes Schöpfung gegenüber gefordert, jede Abweichung wäre ein Verstoß gegen die göttliche Wahrheit. Doch was der Mensch in der Natur sieht und studieren kann, ist immer nur ein Ausschnitt. Deswegen lehnt Friedrich schon relativ früh die bloße Vedute ab.“ Busch: Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher – In: Mattenklott (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, S. 255–268, hier S. 257. Vgl. zu den verschiedenen Deutungsversuchen des Bildes auch Busch: Ästhetik und Religion, S. 46–48.

¹⁵ Hofmann: Caspar David Friedrich, S. 60–61.

¹⁶ Helmut Börsch-Supan weist in diesem Zusammenhang auf das große Blatt „Kreidefelsen der Insel Mön“ (um 1805/06) hin, in dem „das Motiv des sehnsuchtsvollen Schauens in eine Unendlichkeit“ weiterentwickelt und intensiviert wird, „indem das Ziel des Sehens außerhalb des Bildes verlegt und die überirdische Wirklichkeit nun – wohl zum erstenmal so deutlich – mit der elementaren Macht des Meeres identifiziert wurde. Insofern ist diese Zeichnung eine Vorstufe zum ‚Mönch am Meer‘ [...] Neuartig ist in der Zeichnung auch die Charakterisierung des Menschen als eines Fremdlings in der Natur. Indem der Betrachter sich mit der Figur identifiziert, wird die Natur für ihn abstrakt.“ Börsch-Supan, Jähmig: Caspar David Friedrich, S. 22.

¹⁷ Koschorke: Geschichte des Horizonts, S. 165. Daraus folgert Koschorke, daß es keine Distanz mehr zwischen realem und imaginärem Raum gebe. Der Betrachter werde mithin vom Bild vereinnahmt. Vgl. dazu das Folgende.

¹⁸ Jörg Traeger verweist auf die Kritik Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohrs am Tetschener Altar: „das Fehlen einer Sehweise und Charakterisierung der Landschaft in Massen [...], den Entzug eines bestimmbar Betrachterstandortes und die Flächenhaftigkeit des Ganzen, das hat Friedrich im ‚Mönch am Meer‘ radikal weitergeführt.“ Traeger, „...Als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“. Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist – In: Kleist-Jahrbuch (1980), 86–106, hier S. 88–89.

möglichen Bildgliederung bietet. In diesem Sinne hat Michael Brötje darauf hingewiesen, dass sich der *Mönch am Meer* jeglicher Strukturierung entzieht, insofern zwischen den verschiedenen Bildelementen kein „definitiver Zusammenhang“¹⁹ etabliert werden kann: Damit ergibt sich nach Brötje eine performative Dopplung, mit der die Orientierungslosigkeit des Nachdenkens am Meer im Betrachter als Strukturierungsdilemma imitiert wird.

In Brentanos Deutung kann nun die vom Bild etablierte Spannung nicht mehr in Bezug auf ein potentielles Ziel aufgelöst werden. Die typische Mechanik der Sehnsucht besteht zwar genau aus diesem Anspruch und Abbruch, wobei die beständige Aussetzung der Erfüllung das *perpetuum mobile* Sehnsucht zeitlich in Gang zu halten vermag; die gegenstandslose Sehnsucht indes erweist sich als zirkulär.²⁰ Sie verliert ihre immanente Zieldimension und wird so offensichtlich zur Herausforderung für den Betrachter.²¹ Diese räumliche Überwältigung durch das Bild, die im Grund eine Bewegungsverweigerung (im Sinne des Chronotopos Sehnsucht) ist, wird von Brentano als räumliche Leerstelle beschrieben: Die „Repräsentation“ unterschlägt die utopische Dimension, insofern der Export der Bewegung zwischen Meer und Betrachter auf die Beziehung zwischen Bild und Betrachter das Meer als Gegenstand der Sehnsucht eliminiert.

Es fällt auf, dass die im Bild verweigernde Sehnsuchtsbewegung in der Bildbeschreibung überdeutlich kompensiert wird. Das Frustrationsgefühl wird als Rezeptionshaltung auf der einen Seite verdeutlicht, indem die geforderte Bewegung im Bild vor dem Bild imitiert wird; auf der anderen Seite gelingt es Brentano, die Stagnation des Bildes im Medium der Sprache wiederum in Bewegung zu transformieren. Insofern ist die ekphrastische Behandlung hier von entscheidender Bedeutung, um die Leerstelle zu markieren: Raum erweist sich hier nur als beherrschbar durch die zeitliche Dimension und vice versa ist Zeit (als potentielle, zukünftige Überschreitung) nur greifbar durch ihre spatiale Präsentation: Die durch Friedrichs „Seelandschaft“ hervorgerufene Irritation – als Erfahrung einer Unerschließbarkeit des Raumes – kommentiert dabei insbesondere die zeitliche Achse des romantischen Chronotopos: In der Romantik wurde die neue Qualität der Zeit partiell verräumlicht, so

¹⁹ Brötje: Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts – In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 19 (1974), S. 43–88, hier S. 68.

²⁰ Traeger beschreibt dies als selbst-referentiell: „Das Bild hat seine alten Spannungspole kurzgeschlossen. Es ist zum Medium von Identität geworden.“ Traeger: „...Als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“, S. 90. Allerdings nimmt dies hier (in der Aus- und Abgrenzung gegen den Betrachter) die Form einer negativen Identität an.

²¹ Dass diese Form der Offenheit auch als positive Transgression gedeutet werden kann, zeigt Christian August Semlers Reaktion auf das Bild: „Ein kahlköpfiger Alter in einem braunen Gewande steht auf jenem Strande, fast ganz gegen das Meer hingewendet und scheint, wie seine Stellung und besonders die das Kinn unterstützende Hand anzeigen, in tiefes Nachdenken versunken. Niemand wird wohl zweifeln, daß das Unermeßliche, was sich vor seinen Augen in die weite, düstre Ferne hin ausbreitet, der Gegenstand seines Nachdenkens ist; man fühlt sich angezogen, mit ihm zu sinnem; jeder leiht ihm vielleicht andere Gedanken, weil jeder von dem großen und ernsten Gegenstande eine andere geistige Ansicht zu nehmen, durch seine Individualität bestimmt wird; indessen convergieren doch alle diese Gedankenreihen, und es giebt einen Punkt, wo sie zusammentreffen.“ Semler: Ueber einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden – In: Journal des Luxus und der Moden 24 (1809), Heft 4, S. 233–238, hier S. 233–234. Selbst Semler hebt dabei eine von ihm angenommene Konvergenz der Gedankenreihen in einem Punkt hervor, womit er die scheinbare Ziellosigkeit des Bildes auf einer anderen Ebene aushebelt. Die Neuheit des Bildes, um die es hier geht, wird hier anders verortet und aufgelöst, kreist aber letztlich um eine ähnliche Diagnose wie bei Brentano und Kleist, vgl. dazu das Folgende.

dass die Zukunft als sehnsüchtiges Fernweh formuliert und räumlich gebunden werden konnte. Einschlägige Mechanismen einer solchen subjektiven Beherrschbarkeit des Raumes erscheinen mit Blick auf Friedrichs „Seelandschaft“ jedoch aufgehoben. Angesichts dieses als total erfahrenen Raumes kollabiert zwangsläufig auch die romantische Zeitutopie in ihrer verräumlichten Variante. Kleists Bildbesprechung unterscheidet sich von dem Sehnsuchtsmodell, das Brentano vorträgt, so dass ein kurzer Blick auf das Ende seiner Bildbesprechung notwendig scheint. Immerhin wich dieses von Brentanos Vorstellungen in einem solchen Ausmaß ab, dass Brentano über die der Verwendung seiner Initialen nachhaltig verstimmt war. An den weitgehend übernommenen Paragraphen schließt Kleist folgendermaßen an:

Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären. Gleichwohl hat der Mahler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen; und ich bin überzeugt, daß sich, mit seinem Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung tun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmahlerei beibringen kann.²²

Kleist betont die Entgrenzung und Gegenstandslosigkeit des Bildes (wobei er zugleich Kommentar-Fragmente der von Arnim und Brentano großteils ironisch porträtierten, vorbeidefilierenden Ausstellungsbesucher integriert), wenn er vorschlägt nach der Art des Gemäldes einen Quadratmeter Sand, mit einem Berberitzenstrauch mitsamt einer Krähe darzustellen – zwei weitere Aspekte knüpfen direkt an die von Brentano angedeutete Problematik an: Zum einen wird hier durch die vorgeschlagene Zuspitzung der Quasi-Motivlosigkeit die Entgrenzung des Bildes ins „Pathologische“²³ ausgedehnt, indem die weggeschnittenen Augenlider die Auseinandersetzung mit der räumlichen Totalität unausweichlich machen.²⁴ Der Kapuzinermönch wird in dem kurzen Zusatz Kleists durch eine Krähe ersetzt, was im weitesten Sinne Brentanos Verweigerung entspricht, den Mönch als Repräsentant des Betrachters im Bild anzunehmen. Zum anderen greift Kleist Brentanos Einwand auf, dass die Anspruchs-Abbruchs-Bewegung im Sinne des Sehnsuchtsmodells nur in der Natur sinnhaft funktioniere, und modifiziert ihn hier im Kontext des Erhabenheitsdiskurses: „Ja, wenn man diese

²² Kleist: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft – Müller-Salget (Hrsg.): Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 543–544.

²³ Kurz: Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner“ – In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1988, 128–140, hier S. 128.

²⁴ Es ist besonders diese Formulierung, die einen Bezug zur zeitgenössischen Obsession mit Panoramen aufdrängt, der im Folgenden noch genauer untersucht werden muss. Drügh weist in diesem Zusammenhang überdies darauf hin, dass sich Friedrich für dieses neue Medium interessierte, ganz im Einklang mit seiner kritischen Haltung zur Zentralperspektive. Drügh: Präsenzen und Umwege, S. 193. Zum Panorama vgl. besonders: Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. In diesem Kontext müssen aus Platzgründen die medienanalytischen Implikationen unberücksichtigt bleiben, vgl. dazu wiederum umfassend Drügh: Präsenzen und Umwege, S. 194–207.

Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte, so glaub' ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen.“ Insofern er dies als stärkstes Lob für diese Art von Landschaftsmalerei begreift, fällt seine Bewertung unter der hypothetischen Prämisse positiver aus als die Brentanos – ein Lob, das freilich in seiner Bedingtheit nicht direkt auf dieses Gemälde applizierbar ist, da dieses die Elemente eben nur repräsentiert.

Obwohl er Brentanos Bedingung hier übernimmt, wurde desöfteren auf den unterschiedlichen Zugriff der beiden verwiesen. Während Brentano die Leerstelle als inakzeptablen Makel begreift, da durch ihn das zielgerichtete Sehnsuchtsmodell ausgehebelt wird, erkennt Kleist in der Übersteigerung der Totalität eine Qualität der Natur wieder. Diese gleicht dem zeitgenössischen Konzept des Erhabenen und entfaltet somit eine zentripetale Kraft. Im Übergang vom Beurteilungsvermögen des Schönen zu dem des Erhabenen beschreibt Kant dieses Phänomen folgendermaßen: „Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns und der Denkungsart, die in die Vorstellung der ersteren Erhabenheit hineinbringt“.²⁵ Mag das Befremden auch zunächst überwiegen, das stärkste Lob der Landschaftsmalerei liegt in der totalen Imitation der totalen Entgrenzung,²⁶ die zwar Füchse und Wölfe zum Heulen bringt, dem vernunftbegabten Individuum aber dabei helfen mag, dank der Souveränität des Subjekts eine Zentrierung zu erreichen – diese Konsequenzen werden bei Kleist allerdings nicht ausdifferenziert, sondern lediglich kontextuell angedeutet. Das Spielerisch-Assoziative²⁷ des Kleistschen Duktus, der in der Referenz auf Brentanos und Arnims Prätext, aber auch auf einige prominente kulturelle Konzepte in einem (partiell durchaus ironischen) Rundumschlag ein breites Spektrum zeitgenössisch-konventioneller Präferenzen in seine Bildkritik integriert, tut der implizierten Korrektur des Gemäldes keinen Abbruch.²⁸ Der Stein des Anstoßes, um den es hier im Wesentlichen geht, bleibt im Kern – trotz gegensätzlicher Analyse – bei Brentano und Kleist derselbe.

Anders als Kleist beklagt Brentano allerdings die Beschneidung der zentrifugalen Bewegung, indem er die Bewegung ohne „Ziel“ als zirkulär bestimmt. So resümiert auch Christian Begemann: „Dem auf Selbsterhaltung und Herrschaft bedachten bürgerlichen Subjekt der Erhabenheitstheorien, das seine Unterlegenheit gegenüber der Natur ummünzen will in Erhebung über diese, steht in den romantischen

²⁵ Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 90.

²⁶ Vgl. dazu auch Kleists Anmerkung zum perfekten Panorama: „Denn da es nun doch einmal darauf ankommt, den Zuschauer ganz in den Wahn zu setzen, er sei in der offenen Natur, so daß er durch *nichts* an den Betrug erinnert wird, so müßten andere Anstalten getroffen werden. Keine Form des Gebäudes kann nach meiner Einsicht den Zweck erfüllen, als allein die kugelförmige. Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen, u nach allen Seiten keinen Punkt finden, der nicht Gemälde wäre.“ Vgl. auch den restlichen Teil des Briefes. Kleist: Brief an Wilhelmine von Zenge, 16. August 1800 – In: Müller-Salget und Ormanns (Hrsg.): Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4, S. 71)

²⁷ Werner Hofmann deutet die verschiedenen kulturellen Referenzpunkte mit Blick auf ihre Relevanz und Bedeutsamkeit für das Bild Friedrichs: Vgl. deswegen zur Apokalypse, Ossian, Young etc. Hofmann: Caspar David Friedrich, S. 57–60. Dazu auch Begemann: Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung – In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990), S. 89–145, hier S. 90–91.

²⁸ Auch bei Brentano und Arnim wird die Überforderung im zweiten Teil humoristisch gebrochen.

Sehnsuchtskonzeptionen ein Subjekt gegenüber, das mit der Auflösung seiner Individualität liebäugelt.“²⁹

Dass es sich bei Brentano um eine Affinität zur individuellen Auflösung handele, während Kleist eine subjektive Verdichtung intendiere, ist allerdings nicht vollständig überzeugend: Denn postuliert wird bei Brentano eine Bewegung, in welcher Raum und Zeit sich gegenseitig stabilisieren, d.h., es wird ein Fortschreiten, ein Werden eingefordert, während bei Kleist indirekt das souveräne Ich in den Blick rückt. Der totale Raum begegnet bei Brentano keiner potentiellen, subjektiven Vermittlung durch Vernunftideen, sondern muss bereits in der Beschreibung verzeitlicht werden, um zunächst überhaupt als Defizit kommunizierbar zu sein.

Die Techniken der Selbststabilisierung im Raum durch den Raum, die beide Autoren hier andeuten, sind grundsätzlich verschieden, begründen sich aber gleichermaßen in der Forderung einer Beherrschbarkeit des Raumes – entweder in der Konvergenz von Raum und Zeit in der Sehnsuchtsutopie³⁰ oder aber in der räumlichen Abkopplung angesichts der dargestellten Totalität bei Kleist: Beide Autoren entwickeln ihre Thesen im Abgleich zur Natur (im Gegensatz zur repräsentierten Natur). Obwohl sie damit ihre Sehnsuchts- und Erhabenheitsmodelle auf unterschiedliche Weise naturalisieren, präsentieren beide zugleich gleichermaßen ihre Vorstellungen von spatialer Beherrschbarkeit als notwendig und „wahr“ (im Sinne von „natürlich“).

Insbesondere Brentanos Sehnsucht als Modell der Progression, als utopische Qualität der Romantik zeigt die Verschmelzung eines neuen Zeitverständnisses mit einem temporalisierten Raumverständnis. Dieses Skandalon der räumlichen Überforderung in Friedrichs Bild steht dem Bestreben um 1800 entgegen, die Welt räumlich zu erschließen und zu strukturieren.

Brentanos und Kleists ekphrastisch kompensierende Bildkritiken sind als Mangelbeschreibung nicht zufällig gewählt: Sie verkörpern das Management eines Paradoxons für die Raum-Zeit-Koordinaten um 1800, das in einer anderen Form, nämlich der des Reisens, deutlicher greifbar scheint: Bei diesem Paradox handelt es sich um die Gratwanderung zwischen einer Überschreitung und einem sich gleichzeitig ausdehnenden Ordnungssystem, das diese Überschreitung partiell aufhebt.

Als paradigmatisch für diese kanalisierte Transzendierung und als heuristisch hilfreich für die hier vorliegenden Bildkritiken erweist sich die „Reisewut“ (Wolf Lepenies) um 1800, in der Bewegung als raumzeitliches Kontinuum sowohl die Zunahme des Wissens als dynamisches Element erlaubt, als auch die Stabilität des Erkenntnisrahmens als spatiales Ordnungskonzept validiert. Der Anstieg an Reiseliteratur um 1800³¹ und das damit korrelierende, vermehrte öffentliche Interesse daran stehen in diesem Sinne in unmittelbarem Zusammenhang mit dem hier relevanten Chronotopos, der sich

²⁹ Begemann: Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*, S. 95.

³⁰ Begemann formuliert dies folgendermaßen: „Sehnsucht ist eine spezifische Form der romantischen Utopie. Als eine dynamische Utopie tritt sie an die Stelle der statischen Raumutopie der Aufklärung, die in Staatsroman und Idyllik das realisierte Ideal des richtigen Lebens an einen Ort verlegt hatte, der zwar fiktiv war, jedoch einer ‚möglichen Welt‘ angehörte, die sich nicht prinzipiell außerhalb des Erfahrungsraums der aufgeklärten Subjekte befand.“ Begemann: Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*, S. 63.

³¹ Guthke: Erfindung der Welt, S. 35–36.

besonders in Brentanos Bildkritik in nuce zeigt. Koschorke verweist auf die gleichzeitige ästhetische und ökonomische Aneignung der Welt durch das Bürgertum, bei der die Zivilisationsgrenze immer tiefer ins Unbekannte vorgezogen werden soll.³² Mit dieser Form der Aneignung geht ein Prozess Hand in Hand, den Karl Guthke als „Erfindung der Welt um 1800“ bezeichnet hat: Die Geburt der globalen Bildung im „zweiten Entdeckungszeitalter“, welches sich „im Unterschied zu den früheren besitzergreifenden, ausbeuterischen und missionarischen“ bewusst wird, „daß es jenseits seines Erdteils andere gibt, wo Kulturen beheimatet sind, mit denen auseinanderzusetzen sich lohnt, wenn er sich mit der Frage beschäftigt, ‚wer‘ er denn selbst sei“.³³ Die physische und interpretatorische Erschließung der Welt dient auch der Selbstverortung im Vergleich mit und im Kontrast zu anderen Kulturen. Die Welterkundung stellt sich damit ebenso als geographische Strukturierung wie auch als ihre Deutung dar: Die räumliche Aufteilung bietet ein Raster für die oszillierenden Eindrücke um 1800, indem die Neuheit transformiert wird in eine Erschließungsbewegung, die in ihrer geographischen und ethnologischen Logik nachvollziehbar scheint. Am Ende steht die Vorstellung von einer Art „Kosmos“, der sich als potentiell „vermessbar“³⁴ erweist und der dem Chaos der zeitgenössischen Ereignisse als zugrundeliegendes, strukturierendes Ordnungsmuster entgegensteht. Exemplarisch rät Alexander von Humboldt darüber in seinem aussagekräftig betitelten opus magnum *Kosmos*,³⁵ das, wenn auch deutlich später verfasst³⁶, doch in der Tradition der Raum-Zeit-Erwägungen um 1800 steht: „Was die neue Cultur uns gebracht, ist die unausgesetzt fortschreitende Erweiterung unseres Gesichtskreises, die wachsende Fülle von Ideen und Gefühlen, die thätige Wechselwirkung beider.“³⁷ Wie Wolf Lepenies ausführt, wurde Humboldt in einer Zeit geboren, in der

³² Koschorke: Geschichte des Horizonts, S. 129.

³³ Guthke: Erfindung der Welt, S. 3.

³⁴ Dieser Terminus ist nicht unproblematisch, ist dies doch Friedrich Schillers Hauptkritikpunkt an Alexander von Humboldts Verfahrensweise: „So finde ich bei ihm [Humboldt], bei allem ungeheuren Reichthum des Stoffes, eine Dürftigkeit des Sinnes, die bei dem Gegenstande, den er behandelt, das schlimmste Uebel ist. Es ist der nackte, schneidende Verstand der die Natur [...] schaamlos *ausgemessen* haben will [...]. Er hat keine Einbildungskraft und so fehlt ihm nach meinem Urtheil das nothwendigste Vermögen zu seiner Wissenschaft – denn die Natur muß angeschaut und empfunden werden“. Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner, Jena, 6. August 1797 – In: Werke (Nationalausgabe), Bd. 29, S. 112-113, Hervorhebung von mir. Vgl. auch Lepenies: Alexander von Humboldt – Vergangenes und Gegenwärtiges – In: Ette und Hermanns und Scherer und Suckow (Hrsg.): Alexander von Humboldt. Aufbruch in die Moderne, S. 3-15, hier S. 7. Diese Kritik Schillers ist tatsächlich nur bedingt angebracht (vgl. das Folgende); der Terminus „Vermessung“ scheint aber nichtsdestoweniger exemplarisch für die spatial-temporale Haltung des „zweiten Entdeckungszeitalters“, so dass seine Verwendung hier trotz der pejorativen Konnotation als legitim erscheint.

³⁵ Ottmar Ette verweist etwa auf Humboldts Bemühen „um das Einschmelzen allen Einzelwissens in ein gleichsam ästhetisches Weltkontinuum, Harmonisierung also zum ‚Kosmos‘ klassischer Sinngebung“, Ette: Einleitung – In: Alexander von Humboldt, Aufbruch in die Moderne, S. X.

³⁶ Der erste Band erschien erst 1845, der letzte 1862. Allerdings betont Humboldt nicht nur im ersten Kosmos-Band, das ihm dieses Projekt bereits seit 50 Jahren undeutlich vorgeschwebt habe, sondern äußert auch 1796 Georg Forster gegenüber die Idee einer „physique du monde“. Vgl. Werner: Himmel und Erde, Himmel und Erde. Alexander von Humboldt und sein ‚Kosmos‘, S. 13.

³⁷ „[...] die Arbeit [der Erschließung der Welt] gelingt, weil sie das gemeinsame Werk aller gebildeten Nationen ist, weil die Vervollkommenung der Bewegungsmittel auf Meer und Land die Welt zugänglicher, ihre einzelnen Theile in der weitesten Ferne vergleichbarer macht.“ Humboldt: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, Bd. 1-5, Bd. 2 (1847), S. 71.

„der Versuch, die Natur zu erforschen, sich vor allem auf den Raum richtete; vom ‚Ganzen der Natur‘ hatte Georg Forster gesprochen“.³⁸

Obwohl Raum die Kategorie des wissenschaftlichen Reisens um 1800 darstellt (insofern jeder Naturforscher Forschungsreisender war),³⁹ ist seine Erschließung doch auf eine Zeitachse angewiesen. Das Zusammenspiel von Raum und Zeit erweist sich hier als besonders aufschlussreich, da die zeitliche Dimension im räumlichen Ordnungsdenken aufgefangen wird, die kosmische Gliederung und das Naturganze aber wiederum nur raum-zeitlich, eben durch das Reisen erkennbar und verständlich wird. Ein Blick auf Alexander von Humboldts Kosmos-Konzept und die damit verbundenen Darstellungsprinzipien lohnt an dieser Stelle, weil sich daraus eine Dualität von Progression und Stabilisation als coping mechanism ableiten lässt, der sich ex negativo auch bei Brentano und Kleist andeutet.

Das mit enzyklopädischem⁴⁰ Impetus vorgetragene Projekt (Alexander von Humboldt benennt in diesem Sinne die „höhere Kenntniß des Naturganzen“⁴¹ als langfristiges Ziel) akzentuiert das Ordnungsbestreben des faktisch oder mental Reisenden und kondensiert die Veränderung in eine spezifische Stabilität, die sich erstaunlicher Weise in der räumlichen Erschließungsbewegung manifestiert: Zukunft erscheint hier greifbar in einem spatialen Prozess, dessen Ziel zwar benennbar, aber doch auf lange Sicht ausgesetzt scheint: „Ein vernunftmässiges Begreifen der gesamten Natur [ist] nicht zu erwarten weil solches Problem zu den unbestimmten gehört und wir noch nicht alle Stoffe und Naturkräfte (Naturthätigkeiten) kennen. Der Hauptzweck des Kosmos scheint mir ausführbar der zu sein von einzelnen Gruppen realer Naturprocesse Geseze und unverkennbare Beweise eines Causalzusammenhangs zu erkennen.“⁴²

Dieser „Causalzusammenhang“⁴³ prägt auch Humboldts „Naturgemälde“,⁴⁴ um deren mediengrundene Vermittlungsprobleme Humboldt weiß: „Es ist ein gewagtes Unterehmen, den Zauber der Sinnenwelt einer Zergliederung seiner Elemente zu unterwerfen. Denn der großartige Charakter einer Gegend ist vorzüglich dadurch bestimmt, daß die eindruckreichsten

³⁸ Lepenies: Alexander von Humboldt – Vergangenes und Gegenwärtiges. In: Alexander von Humboldt. Aufbruch in die Moderne, S. 5.

³⁹ Vgl. Lepenies, Alexander von Humboldt, S. 5.

⁴⁰ Blumenberg vermerkt dazu, dass Humboldts „Kosmos“-Projekt als Versöhnung zwischen französischer Enzyklopädie und Novalis' Enzyklopädistik zu verstehen sei, was für ihn ein Korrespondenzsystem zwischen Mensch und Natur und als solches darstellte. (Blumenberg, Lesbarkeit der Welt, 286). Enzyklopädisch meint hier also in diesem Kontext lediglich die Zielvorgabe der angestrebten Gesamterschließung, auch wenn diese ausgesetzt bleibt. Humboldt selbst distanziert sich nachdrücklich vom zeitgenössischen Terminus der „Encyklopädie“: Im Gegensatz zu einem solchen oberflächlichen Zugriff möchte er „das Einzelne nur in seinem Verhältniß zum Ganzen, als Theil der Welterscheinungen“ betrachten. Humboldt: Kosmos, Bd. 1 (1845), S. 40.

⁴¹ Humboldt: Kosmos, Bd. 1 (1845), S. 19.

⁴² Brief Alexander von Humboldt an Rudolph Hermann Lotze vom 11. Februar 1859. Familiennachlaß Lotze, Bad Homburg, G. Nr. 44, zitiert nach Werner: Himmel und Erde, S. 4. Vgl. dazu auch Humboldt, Kosmos, Bd. 4 (1858), S. 6–7.

⁴³ Johann Götschl versteht das Ziel, „die Einheit in der Vielheit zu erkennen“ als „Humboldt-Hypothese“, J.G.: Charakteristika eines evolutiven dynamischen Wissenschaftsbegriffes: Alexander von Humboldt als Vorläufer einer evolutiven Modellierung der Wissenschaftsentwicklung – In: Ette und Hermanns und Scherer und Suckow (Hrsg.): Alexander von Humboldt. Aufbruch in die Moderne, S. 111–136, hier S. 111.

⁴⁴ Humboldt: Kosmos, Bd. 1 (1845), S. 10.

Naturerscheinungen gleichzeitig vor die Seele treten, daß eine Fülle von Ideen und Gefühlen gleichzeitig erregt werde [...] Will man aber aus der objektiven Verschiedenheit der Erscheinungen die Stärke des Totalgefühls erklären, so muß man sondernd in das Reich bestimmter Naturgestalten und wirkender Kräfte hinabsteigen.“⁴⁵

Damit bewegt sich Humboldt im Spannungsfeld der hier relevanten Intermedialität, wobei er gängige theoretische Dilemmata der sprachlichen Abbildung (die zwangsläufige Sukzession des Simultanen)⁴⁶ zu Beginn des ersten *Kosmos*-Bandes problematisiert: „Bei der reichen Fülle des Materials, welches der ordnende Geist beherrschen soll, ist die Form eines solchen Werkes, wenn es sich irgendeines litterarischen Vorzugs erfreuen soll, von großer Schwierigkeit. Den Naturschilderungen darf nicht der Hauch des Lebens entzogen werden, und doch erzeugt das Aneinanderreihen bloß allgemeiner Resultate einen ebenso ermüdenden Eindruck als die Anhäufung zu vieler Einzelheiten der Beobachtung.“⁴⁷

Humboldt bedient sich zwar der *Enumeratio partium*-Technik,⁴⁸ versucht aber zugleich eine größtmögliche Kohärenz der Beschreibung im Text zu erzeugen; gleichzeitig wendet er sich⁴⁹ angesichts seines Synthesepostulats, das generell von der Auflistung und Zergliederung unterminiert wird,⁵⁰ verstärkt einem anderen Konzept der Naturbeschreibung zu:⁵¹ Friedrich Schiller hatte in diesem Sinne (in Reaktion auf eine ähnliche Problemlage) in seiner Rezension von Matthisons Gedichten einen Fokus auf die bewegte Natur nahegelegt:⁵² „Die landschaftliche Natur ist ein auf

⁴⁵ Humboldt: *Kosmos*, Bd. 1 (1845), S. 9–10.

⁴⁶ Vgl. dazu insgesamt Heyl: *Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens*. Alexander von Humboldt als Schriftsteller, S. 278–295.

⁴⁷ Humboldt: *Kosmos*, Bd. 1 (1845), S. VIII.

⁴⁸ Zu seiner versuchten Rehabilitierung der poetischen Beschreibung im Sinne der Horazischen Maxime „*Ut pictura poesis*“, vgl. Heyl: *Das Ganze der Natur*, S. 282–287.

⁴⁹ Im Sinne von Lessings Ausführungen im *Laokoon*: „[...]“, sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederausammensetzung der Teile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.“ Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* – In: Barner (Hrsg.): *Werke 1766-1769*, Bd. 5.2, S. 127.

⁵⁰ Wie es Lessing etwa mit Blick auf Albrecht von Hallers deskriptives Lehrgedicht *Die Alpen* konstatiert: „Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.“ Lessing, *Laokoon*, S. 126.

⁵¹ Vgl. zu den spezifischen Darstellungsaporien und ihren Kontexten: Albes: *Getreues Abbild oder dichterische Komposition? Zur Darstellung der Natur bei Alexander von Humboldt* – In: In: Albes und Frey (Hrsg.): *Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800*, S. 209–233, hier S. 218–221. Albes weist daraufhin, dass sich Georg Forster und Humboldt beide von der Vorstellung einer zeichenhaften Abbildung der Realität distanzieren, dass Humboldt aber anders als Forster keinen reisenden Betrachter einführt, der seine Erlebnisse sukzessive beschreibt, sondern in *Ansichten der Natur* zusätzlich eine auktoriale Erzählstimme einführt, die einen objektiven Standpunkt indiziert. Dies spiegelt wiederum die Korrespondenz zwischen der dynamischen Präsentation und der gleichzeitigen hier auktorialen Absicherung. Albes macht deutlich, dass es Humboldt um eine authentische Naturvermittlung und weniger um ein „Naturgemälde“ geht, wobei er ständig das Darstellungsproblem mitreflektiert: „Gerade die Erkenntnis, daß sich das Absolutum der Naturwahrheit nur in Gestalt prekärer Zeichenrelationen darstellen läßt, macht die Modernität von Humboldts Texten aus.“ Ebd., S. 232. Vgl. exemplarisch zu der Entmimetisierung der Beschreibungskunst im 19. Jahrhundert: Petersen: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*.

⁵² Dieses Postulat korreliert mit Humboldts Fokus auf die Dynamik in Natur und Kultur Wissenschaftsbegriff, „der sowohl die physikalische als auch die kulturelle Wirklichkeit mit all ihren Zufällen und Unbestimmtheiten

einmal gegebenes Ganzes von Erscheinungen, und in dieser Hinsicht dem Maler günstiger, sie ist aber dabei auch ein sukzessiv gegebenes Ganzes, weil sie in einem beständigen Wechsel ist, und begünstigt insofern den Dichter.“⁵³

Diese Frage nach dem, was in der sprachlichen Präsentation, abgebildet werden soll, erweist sich für diesen Kontext in zweierlei Weise als einschlägig: Zum einen imitiert es die Verzeitlichung, der sich auch Brentano und Kleist bei ihrem kritischen Ansatz bedienen: „Die Ansichten der Natur lösen die räumliche Gleichzeitigkeit in szenische Bewegung auf. Im Kosmos wird es dann um die Schilderung des Gegenwärtigen als Gewordenen gehen, vor allem aber wird dort die Gleichzeitigkeit der Erscheinungen durch ihre Projektion auf die Geschichte ihrer Erkenntnis verzeitlicht.“⁵⁴

Zum anderen geht die Verzeitlichung dieser Naturbeschreibung bei Humboldt mit einem neuen Fokus einher, den Schiller als das Prozesshafte der Natur ausmachte. Dieses Prozesshafte, grundsätzlich *zyklisch* Temporalisierte allerdings wird wiederum durch eine ordnende Kraft Gesetzen zugeordnet, die den „Naturgemälden“ zugrundeliegen.⁵⁵ Damit ergibt sich für Humboldts-Darstellungstechnik eine entscheidende Verbindung zur unterschlagenen Zeitlichkeit bei Friedrich, die um einen zentralen Aspekt bereichert wird: die „eigentümliche Entwicklungslosigkeit“ im „Konzeptuellen“.⁵⁶ Humboldts Bestreben, das Diverse der Welt als anschauliches Ganzes zu präsentieren,⁵⁷ geht eben einher mit einer (namensgebenden) Kosmos-Vorstellung, die, wie ausgeführt, weniger als theoretisches Prinzip, sondern vielmehr als anschauliche ästhetische Idee erscheint.⁵⁸ In der „Doppelmatrix“ des Wortes Kosmos zum einen als ansprechender Schmuck und zum anderen als Ordnung⁵⁹ spiegelt sich insofern, was Humboldt als „Genuß der höheren Ordnung“ bezeichnet.⁶⁰ In *Die Lesbarkeit der Welt* verdichtet Hans Blumenberg dieses Bezugsverfahren von Anschaulichkeit und Ordnung: Humboldts Technik der „Naturansichtigkeit“ bestünde gerade darin, „das Erlebnis auf das Wissen [...] zu beziehen; nicht um die Subjektivität des Augenblicks zu zerstören, sondern um sie zu integrieren.“⁶¹ Humboldts ästhetisch gebrochene Vorstellung von einer höheren Ordnung und sein spezifisches

adäquat zu erfassen sucht, um sie innerhalb einer umfassenden Theorie darzustellen. Damit [...] erstmals ein dynamisches Forschungskonzept skizziert.“ Götschl: Dynamischer Wissenschaftsbegriff, S. 112.

⁵³ Friedrich Schiller: Über Matthissons Gedichte – Werke (Nationalausgabe), Bd. 22, S. 247. Ebenfalls in Übereinstimmung mit Lessings Überzeugung: „Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.“ Lessing, Laokoon, S. 117.

⁵⁴ Heyl: Das Ganze der Natur, S. 282.

⁵⁵ Vgl. dazu auch Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts.

⁵⁶ Böhme: Ästhetische Wissenschaft. Aporien der Forschung im Werk Alexander von Humboldts – In: Ette und Hermanns und Scherer und Suckow (Hrsg.): Alexander von Humboldt. Aufbruch in die Moderne, S. 17–32, hier S. 17.

⁵⁷ „Es ist die denkende Betrachtung der durch die Empirie' gegebenen Erscheinungen, als eines Naturganzen.“ Humboldt: Kosmos, Bd. 1 (1845), S. 31.

⁵⁸ „Es geht Humboldt und seinen Zeitgenossen nicht mehr um die Darstellung der Phänomene mit ihren optischen wahrnehmbaren Merkmalen in einem räumlichen Tableau, sondern um Einsichtnahme in den tiefenstrukturellen Funktionszusammenhang, in dem die sichtbaren Merkmale positioniert sind.“ Albes: Getreues Abbild oder dichterische Komposition? Zur Darstellung der Natur bei Alexander von Humboldt, S. 212.

⁵⁹ Vgl. dazu Humboldt: Kosmos, Bd. 1 (1845), S. 61. Zur Etymologie des Wortes nach Humboldt vgl. auch ebenda S. 61–63.

⁶⁰ Böhme: Ästhetische Wissenschaft, S. 18.

⁶¹ Blumenberg: Lesbarkeit der Welt, S. 293.

Welterschließungsverfahren, das Reisen, stellen idealtypisch die beiden Aspekte des hier relevanten raum-zeitlichen coping mechanisms dar, der in seiner spezifischen Dualität für die gesamte Epoche repräsentativ ist.⁶² Das Humboldtsche Kosmos-Konzept, das zwischen räumlicher Bewegung und konzeptuellen Stillstand changiert, ist eine populäre Variante, die das Bedürfnis nach „Entparadoxierung“ von intentionaler Überschreitung *und* der zugleich eingeforderten Stabilität (ein Wunsch, der angesichts des unausweichlichen krisenhaften Umbruch um 1800 nachvollziehbar scheint) greifbarer entwickelt als Brentano und Kleist in ihrer abwehrenden Reaktion auf die von Friedrich präsentierte räumliche Totalität.

Dabei ist entscheidend, dass Friedrichs Bild gerade kein Panaroma darstellt.⁶³ Das panoramatische Schauen, das um 1800 einen Aufschwung erfährt, entspricht wiederum der Ganzheitsidee und dem Ordnungsgedanken, ähnlich dem, wie ihn Humboldt vorgetragen hat, und provoziert also, trotz des gelegentlich hervorgerufenen Schwindels beim Zuschauer, keinen *konzeptuellen* Widerstand: Die neue panoramatische Perspektive stellt eine innovative formale Konsequenz des hier beschriebenen gedanklichen Unterbau dar und ruft damit eine physische Reaktion wegen des Bruchs einer darstellerischen Konvention hervor, nicht aber die vielschichtige, inhaltliche Empörung, die als Bildreaktion auf Friedrichs *Mönch am Meer* festgestellt werden konnte.⁶⁴

Besonders Brentanos Strategie im Umgang mit dem Unbehagen ist hier von Interesse, insofern er die Überforderung nachträglich zeitlich korrigiert: Niklas Luhmann deutet eine semantisch greifbare Form der Verzeitlichung generell als spezifische Verarbeitung jener irreversiblen Umstellung von einer primär stratifikatorisch zu einer primär funktional differenzierten Gesellschaft, insofern „jeder Komplexitätsschub in Gesellschaftssystemen, das heißt jede Änderung der Differenzierungsform, die ihr entsprechenden Temporalstrukturen erzeugt.“⁶⁵

⁶² Vgl. Guthke: Erfindung der Welt, S. 53.

⁶³ Vgl. dazu auch Blumenberg: Lesbarkeit der Welt, S. 296: „Geht es nicht mehr um ‚das Malerische‘ in der Natur, sondern um dessen Realisierung als Malerei, hat Humboldt technische Grenzüberschreitung im Auge, [...] um eine Totalität der Eingezogenheit in die Landschaft technisch zu gewinnen: als Runduminszenierung, Panorama, Diorama, Neorama.“

⁶⁴ „Die Überschau des Menschen vollzieht die Schöpfung der Welt zum zweitenmal. Es ist dieser durch den gesellschaftlichen Aufbruch des Bürgertums im 18. Jahrhundert aktualisierte Auftrag, die Natur des Menschen zuzueignen und vom Menschen her zu durchdringen“, wie Koschorke anhand von Herder deutlich macht, Koschorke: Geschichte des Horizonts, S. 143. Koschorke beschreibt den Wandel gegenüber der Rahmenschau der Aufklärung folgendermaßen: „Im Panorama verliert folglich das zentralperspektivische Postulat der Simultanschau seine Gültigkeit. Nur indem der Betrachter sich um sich selbst dreht, nicht mit festgestellten Augen nach dem Muster der Camera obscura, kann er den gesamten, ihn einschließenden Bildraum überblicken. Gegenüber der summativen Reihung von Einzelbildern, wie sie der rationalistische Diskurs über die Sinnenwelt veranstaltete, ist aber in diesem Kreisen des Blicks die Stiftung von Totalität nicht einer hinter den Sinnen wirkenden Verstandestätigkeit überlassen. Die Ordnungsfunktion [...] geht vielmehr an das spontane Organisationsvermögen des Sehens über.“ Koschorke: Geschichte des Horizonts, S. 165.

⁶⁵ Luhmann: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1, S. 295: „Wenn es zutrifft, daß ein Wechsel der Differenzierungsform ein Gesellschaftssystem und mit ihm auch seine Umwelt komplexer macht und wenn die zunehmende Komplexität zunehmend auch eine stärkere Verlagerung ins Nacheinander wechselnder Relationierungen erfordert, ist zu erwarten, daß solche Veränderungen in den Erfahrungen des gesellschaftlichen Lebens und in der sie fixierenden Semantik registriert werden. [...] Als Basis für die verstärkte Inanspruchnahme von Zeit für ein geordnetes Wechseln von Relationierungen muß zunächst die Gegenwart selbst verzeitlicht werden, nämlich reduziert auf einen Umschaltzeitpunkt, in dem Zukunft zur Vergangenheit wird. Nur eine derart punktualisierte Gegenwart gibt die

In diesem Sinne ist die Brentanos romantische Lösung anders konzipiert als der Kosmos-Gedanke bei Humboldt, da er die Stabilität (als Progressionsgedanken) gerade in der konstanten Überschreitung, der grenzenlosen Temporalisierung ausmacht, wohingegen Humboldt die quasi räumlich stillgelegte (nach spezifischen Gesetzen dynamisch-produktive) Ordnung des Kosmos als die zeitlich zu erschließende Zielvorgabe benennt. In beiden Fällen erlauben es Raum und Zeit reziprok, Komplexität zu kommunizieren und beherrschbar zu machen.

Ex negativo macht die Reaktion auf den *Mönch am Meer* Bild deutlich, dass Raum um 1800 in dezidiert zeitlichen Kategorien und (vice versa) verhandelt wird: Der Chronotopos des philosophischen Reisens, das zur Erkenntnis der eigenen historischen Position dient, korrespondiert in diesem Sinne auffällig mit der Irritation von Brentano und Kleist über die Tatsache, dass die Zeitkomponente im Friedrichs Bild dystopisch eingezogen scheint: Letztlich sind beide Parameter – Raum und Zeit – hier voneinander abhängig, da sie nur zusammen ein beherrschbares Koordinatensystem, eine Art räumlich entwicklungsfähigen Kosmos kreieren, der jenes utopische Zukunftspotential enthält, das die Spannung von Anspruch und Abbruch sinnvoll und erträglich gestaltet: Die Entwicklungsdimension als Erschließung scheint auch für den Raum unabweisbar geworden.

Analog zum Strukturmuster der Sehnsucht resümiert Kleists Position ebenfalls den Wunsch nach Beherrschbarkeit, wenn auch der Zusammenbruch der Zeitachse hier anders geahndet wird: Koschorke beschreibt in diesem Sinne auch die Entwicklungen der ästhetischen Weltrepräsentation mit Blick auf das Erhabene als Bewältigungsstrategie, insofern das Erhabene den Schrecken fiktionalisiere.⁶⁶

Der totale Raum ohne Gegenstand ist in jedem Fall ein Ärgernis,⁶⁷ eine philosophische Herausforderung, die das spezifische Modell der temporal-spatialen Erschließung gefährdet und sinnhaft kompensiert werden muss.

Angesichts der Zeitdiskurse der Sattelzeit, der Verzeitlichung spezifischer Wahrnehmungsmuster ist diese Verzeitlichung des Raumes in der Bewegung der „Entdeckungreise“ oder in Brentanos versuchter Annäherung an das Sehnsuchtskonzept nicht verwunderlich; nichtsdestoweniger überrascht die Selbstverständlichkeit, mit der sich die Zeiterfahrung als Entwicklungsdimension auch auf die Raumerfahrung ausdehnt. Zugleich bindet die hier erschließbare Raumkonzeption das flüchtige Zeitkonzept und verdinglicht es.

Zeithorizonte Vergangenheit und Zukunft für einen Wechsel der je aktualisierten Relevanzen frei. [...] Und erst eine so punktualisierte Gegenwart wird konsequent zeitlich verstanden, nämlich von dem her, was Vergangenheit und Zukunft für den Umschaltvorgang bedeuten.“ Ebenda, S. 260-261.

⁶⁶ Koschorke: Geschichte des Horizonts, S. 130.

⁶⁷ Vgl. hierzu auch die bekannte Reaktion Helene Marie von Kügelgens: „Ein großes Bild in Öl sah ich auch, welches meine Seele gar nicht anspricht. [...] Auf der ewigen Meeresfläche sieht man kein Boot, kein Schiff, nicht einmal ein Seeungeheuer, und in dem Sande keimt auch nicht ein grüner Halm, nur einige Möven flattern umher und machten die Einsamkeit noch einsamer und grausiger.“ Anna und Emma von Kügelgen (Hrsg.): Helene von Kügelgen, geb. Zoege von Manteuffel. Ein Lebensbild in Briefen, S. 155-156.

Das ablehnende Befremden bzw. die bedingte Anerkennung der Autoren über den im Bild aufgekündigten Raum-Zeit-Bezug illustriert auf diese Weise ex negativo die Bedeutung des Raumes als eine romantische Bewältigungstechnik der neuen Zeiterfahrung und vice versa.

Literatur:

Albes, Claudia, und Frey, Christiane: Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 23)

Albes, Claudia: Getreues Abbild oder dichterische Komposition? Zur Darstellung der Natur bei Alexander von Humboldt – In: Claudia Albes und Christiane Frey (Hrsg.): Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 209-233. (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 23)

Bach, Inka Mülder-, und Neumann, Gerhard (Hrsg.): Räume der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 42)

Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Frankfurt am Main: Fischer 1989.

Bachmann-Medick, Doris: Spatial Turn, in: Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Hamburg:² Reinbek 2007, S. 284-328.

Begemann, Christian: Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung – In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990), S. 89–145.

Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Böhme, Hartmut: Ästhetische Wissenschaft. Aporien der Forschung im Werk Alexander von Humboldts – In: Ottmar Ette, Ute Hermanns, Bernd M. Scherer, Christian Suckow (Hrsg.): Alexander von Humboldt. Aufbruch in die Moderne. Berlin: Akademie Verlag 2001.

Börsch-Supan, Helmut: Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ – In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 19 (1965), S. 63-76.

Börsch-Supan, Helmut, und Jähnig, Karl Wilhelm: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München: Prestel-Verlag 1973.

Brentano, Clemens: Verschiedene Empfindungen vor Friedrich's Seelandschaft von, worauf der Kapuziner, auf der diesjährigen Kunstaustellung – In: Friedhelm Kemp (Hrsg.): Werke, Bd. 2, München: 1963, S. 1034–1038.

Burwick, Roswitha: Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft: Arnim, Brentano, Kleist – In: Zeitschrift für deutsche Philologie 107 (1988), S. 33-44.

Busch, Werner: Ästhetik und Religion. München: C.H. Beck 2003.

Busch, Werner: Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher – In: Gerd Mattenklott (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich. Hamburg: Felix Meiner 2004, S. 255-268.

Drügh, Heinz: Präsenzen und Umwege. Kleist medienanalytische Ekphrasis – In: Claudia Albes und Christiane Frey (Hrsg.): Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 181-207.

Ette, Ottmar, und Hermanns, Ute, und Scherer, Bernd M., und Suckow, Christian (Hrsg.): Alexander von Humboldt. Aufbruch in die Moderne. Berlin: Akademie Verlag 2001.

Frank, Hilmar: Aussichten ins Unermeßliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich. Berlin: Akademie-Verlag 2004

Götschl, Johann: Charakteristika eines evolutiven dynamischen Wissenschaftsbegriffes: Alexander von Humboldt als Vorläufer einer evolutiven Modellierung der Wissenschaftsentwicklung – In: Ottmar Ette, Ute Hermanns, Bernd M. Scherer, Christian Suckow (Hrsg.): Alexander von Humboldt. Aufbruch in die Moderne. Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 111-136

Guthke, Karl Heinz: Die Erfindung der Welt. Globalität und Grenzen in der Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen: A. Francke 2005.

Heyl, Bettina: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens. Alexander von Humboldt als Schriftsteller. Berlin New York: de Gruyter 2007

Hofmann, Werner: Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit. München: C.H. Beck 2000.

Humboldt, Alexander von: Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, Bd. 1-5 . Stuttgart: Cotta'scher Verlag 1845-1862.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hamburg: Felix Meiner 1990. (Philosophische Bibliothek)

Kleist, Heinrich von Kleist: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft – Klaus Müller-Salget (Hrsg.): Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990.

Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Kurz, Gerhard: Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner“ – In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1988, 128–140.

Lepenies, Wolf: Alexander von Humboldt – Vergangenes und Gegenwärtiges – In: Ottmar Ette, Ute Hermanns, Bernd M. Scherer, Christian Suckow (Hrsg.): Alexander von Humboldt. Aufbruch in die Moderne. Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 3-15.

Lepenies, Wolf: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. München, Wien: Hanser 1976.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie – In: Wilfried Barner (Hrsg.): Werke 1766-1769, Bd. 5.2. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990.

Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Müller-Salget, Klaus und Stefan Ormanns (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1997.

Neumann, Gerhard, Oesterle, Günter, und Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 6)

Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980.

Petersen, Jürgen H.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München: UTB 2000.

Pfotenhauer, Helmut: Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte. In: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink 1995, S. 313-330.

Semler, Christian August: Ueber einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden – In: Journal des Luxus und der Moden 24 (1809), Heft 4, S. 233–238, hier S. 233–234.

Traeger, Joerg: „... Als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“. Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist – In: Kleist-Jahrbuch (1980), 86-106.

Weigel, Sigrid: Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften – In: KulturPoetik 2,2 (2002), S. 151-165.

Werner, Petra: Himmel und Erde, Himmel und Erde. Alexander von Humboldt und sein ‚Kosmos‘. Berlin: Akademie Verlag 2004.